

UMA TOPOGRAFIA POÉTICA E ESTÉTICA EM ANTÓNIO DACOSTA

TOMÁS N. CASTRO

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

«Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo.» G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*¹



1. A preocupação de dizer coisas

Quando um curioso se lança na empresa de escrever algumas coisas acerca de um determinado artista, quaisquer que sejam as suas motivações, deve estar preparado para abordar casos sempre díspares entre si. Certos artistas escreveram sobre as

¹ Agamben 2008, 8-9.

Agradecemos à Dr.^a Miriam Rewald Dacosta a gentil autorização de reprodução das obras, ao Arq. Tiago Monte Pegado (Galeria Ratton Cerâmicas) a bibliografia disponibilizada, e à Prof.^a Doutora Margarida Brito Alves (FCSH-UNL) o incentivo à publicação deste trabalho.

Arbitragem Científica Peer Review

Nuno Crespo

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e
Humanas, Universidade Nova de
Lisboa
Bolseiro pós-doc – FCT

Filomena Serra

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e
Humanas, Universidade Nova de
Lisboa

Data de Submissão

Submission date

Mar. 2015

Data de Aceitação

Approval date

Out. 2015

suas próprias obras, outros deram entrevistas manifestando as suas preocupações e podemos suspeitar, também, da existência de eremitas, anônimos e falsários nunca descobertos. Sobre cada um deles, é pedido que seja construído um discurso e, ainda que as condições materiais sejam diferentes, o produto final espera-se sempre semelhante: uma heurística e posterior elenco de dados objectivos e (de preferência) empíricos, assim como uma discussão crítica do conteúdo subjectivo, carácter e idiossincrasias das obras. A empresa aqui ensaiada leva em conta este caderno de encargos: procura desenhar um quadro hermenêutico que, embora primeiramente tenha um âmbito geral, se quer operativo em António Dacosta, e sobretudo em um conjunto de obras muito particular. E se, não poucas vezes, aquilo que é dito dificilmente se dissocia de aquelas coisas acerca das quais diz, tentaremos um aparato conceptual compossível com o conceptualizado.

Um lugar comum na percepção de obras de arte é postular que se deve tentar desvendar as insondáveis *intenções* do artista, verdades de fé apenas reveladas a profetas e iniciados nos cultos de Hermes. Esta paródia pretende, naturalmente, apontar os excessos em que caíram algumas concepções romântico-expressionistas da interpretação. De acordo com este quadro de leitura, as obras tanto significariam aquilo que o artista *disse* que significavam, como significariam aquilo que o artista *teve a intenção* que significassem. Imediatamente, levantam-se duas objecções.

Primeiro, seria necessário um relato directo ou indirecto do artista, no qual formulasse, através de um qualquer dispositivo discursivo, os termos nos quais compreenderia as suas obras, nas quais teria a *intenção* de que uma característica *x* tivesse o sentido *y* nas tais obras *z* – e então, proferido este juízo de autoridade, logo e automaticamente, em todas as ocorrências *z*, *x* significaria *y*. Sem esta legislação *ex cathedra*, ou seja, sem que se saiba que o artista tenha dito alguma coisa acerca de certas obras suas, nos casos em que o artista nunca disse nada, ou ainda quando nem sabemos quem é o artista, as únicas possibilidades que teríamos passariam por recorrer a artes divinatórias ou permanecer num silêncio aporético.

A segunda objecção que se levanta diz respeito à *intenção da própria intenção* e comporta dois argumentos. *Ter* uma intenção não é sinónimo de ter uma *boa* intenção. Uma pessoa pode cometer suicídio – o qual, para um grande número de pessoas, é uma coisa má em si mesma – na expectativa de que isso lhe traga algum bem – para uma pessoa em grande estado de sofrimento, a cessação da dor pode ser considerada um bem maior. Uma pessoa pode ter a intenção de cometer suicídio, não porque *em si mesmo* o considere um bem, mas porque, à luz de uma determinada *finalidade*, pode tomá-lo como um bem. O mesmo se diga de casos como sejam roubar para matar a fome aos pobres ou mentir a um déspota para conseguir salvar a vida. *Ter* uma intenção não é sinónimo de ser *infallível*. Um pintor pode ter a intenção de representar um pato a nadar num lago, muito embora observemos, na superfície da tela, uma mancha amarela, uma vez que não possui uma adequada mestria dessa arte. Num museu, dizemos ao nosso interlocutor «– Olha, um ovo mexido!», mas rapidamente se aproxima um *connoisseur* que nos corrige severamente, explicando-nos «– O senhor engana-se, o grande mestre tinha a intenção de

<

Fig. 1 – António Dacosta, *Sem título*, 1984

(data atribuída). Guache sobre papel,
12.6 × 15.6 cm. Col. Família Dacosta.

[Catálogo Raisonné] ADD434.

(Fotografia © Paulo Costa/Catálogo Raisonné/
CAM-FCG.)

representar um pato.» Para que não nos ocorram (mais) situações constrangedoras, convém testar uma resposta para este problema.

M. Beardsley foi um teórico da estética e da filosofia da arte que ficou conhecido por ter denunciado a «falácia intencional»². *Falácia*, porque nos leva a formular descrições erradas sobre os nossos objectos de estudo; *intencional*, porque uma série de discursos mais ou menos descabidos sobre obras de arte se congrega sob a égide de discussões acerca de «intenções». As intenções do artista são as suas expectativas de que uma obra *z* tenha as propriedades (descritivas e avaliativas) *y*, sem que haja quaisquer provas de que seja o caso que *z* tenha as mesmas propriedades (descritivas e avaliativas) *y*. Resumindo, a tese proposta por Beardsley afirma que as intenções do artista são irrelevantes, no que toca à *descrição*, *interpretação* e *avaliação* das propriedades *x* que o autor pretende que sejam *y* em *z*³. A descrição diz respeito a todas as idiosincrasias materiais das obras, actos ilocutórios ou registos físicos. Por exemplo, se quisermos classificar cromaticamente um pigmento, são irrelevantes as intenções do autor e o seu possível daltonismo. Apenas necessitamos de recorrer a um laboratório de física e aos instrumentos que fazem a descrição das cores. Quanto à interpretação, prende-se com distinções que frequentemente se ignoram. Enunciada uma frase, cabe distinguir o que é que o seu emissor *quer significar* daquilo que a frase *significa* (num contexto).

M. Beardsley formula três argumentos contra o *intencionalismo*⁴. O primeiro argumento diz respeito a obras que foram criadas sem um agenciamento do autor, ou seja, sem um *significado* cunhado pela autoridade do autor, ainda que essa ausência de intenção não impeça que tenham significado e possam ser interpretadas. Um bom exemplo seriam os *objets trouvés* ou as obras de amadores que, descobertas muitos anos depois, são proclamadas – pelo tribunal do «mundo da arte»⁵ – obras «de arte», estatuto que anteriormente lhes era estranho. O segundo argumento versa a fixação do sentido, observável na disparidade entre a significação *autoral* e *textual*. Os signos linguísticos e visuais sofrem metamorfoses ao longo dos tempos, as línguas alteram-se, e os autores não vivem para sempre para nos poderem explicar o que eles *querem dizer* em determinada obra. O terceiro argumento reforça o anterior. Uma obra pode ter significados que o autor não previu, quer fossem sentidos que ignorava na altura da produção (*lapsus linguae*, mau domínio de uma linguagem, códigos semânticos invocados inadvertidamente), quer sejam sentidos exteriores (e.g., obras utilizadas como símbolos de revoluções). A posição de Beardsley, que aqui resumimos, pode ser considerada como uma teoria *contra* a intenção e demais posições afectivas, no âmbito da *interpretação*. Se quisermos manter aberta a possibilidade de dizer coisas acerca de obras de arte, precisamos de sugerir um outro fio condutor.

A nosso ver, um conceito que poderá ser operativo é o de *preocupações*. O campo semântico da palavra é suficientemente vasto para permitir uma série de abordagens – formais, interpretativas e filosóficas – sem, no entanto, cair em licenciosidades. Utilizamo-la propositadamente no plural, visando traços que possam ser identificáveis num *corpus*, i.e., observáveis em número significativo e garantindo um contexto

² Wimsatt & Beardsley 1946; vd. a discussão desta posição a partir de várias perspectivas teóricas (Dickie, Davies, Goldman, Wolterstorff) in Wreen & Callen 2005; cf. Dickie & Wilson 1995.

³ Beardsley 1981, 15 *passim*. Em último caso, poder-se-ia dizer que esta crença na *intencionalidade* postula um conjunto de qualidades *super-venientes* às obras, qual efeito de um «toque de Midas» do artista.

⁴ Beardsley 1970, 18-20. Note-se que os argumentos que Beardsley formula têm como objecto de partida o texto literário, o que, no entanto, não afecta a validade dos argumentos nem altera a discussão aqui levada a cabo.

⁵ Cf. Danto 1964.

Fig. 2 – Antônio Dacosta, *Sem título*, 1986 (data atribuída). Tinta acrílica e grafite sobre tecido, 29.1 × 46.6 cm. Col. Particular. ADP253. (Fotografia © Paulo Costa/Catálogo Raisonné/CAM-FCG.)



informativo das mesmas. Com isto, a interpretação de exceções é deliberadamente dificultada, dando lugar a visões de conjunto e inteligibilidades mais abrangentes. O conceito difere de «intenções» porque lhe retira a carga afectiva ao mesmo tempo que preserva uma certa *psicologização* da criação artística, abre espaço suficiente para comportar interpretações díspares, e possibilita a convocação de intertextos e de chaves hermenêuticas. Resumindo, agora, a tese que propomos:

Falar de *preocupações*, exteriores às obras mas nelas manifestas, é um modo de dizer coisas acerca da produção de uma determinada entidade artística, à qual um crítico/intérprete pode conferir uma certa narratividade, mediante a identificação e o reconhecimento, através da designação de exemplares, de *topica* sucessivamente experimentados, glosados e reescritos nas características formais das obras, que conjectura serem elementos importantes para leituras e entendimentos posteriores das mesmas.

2. Antônio Dacosta (1914-1990), um caso singular

Em 1914, quando nascia Antônio Dacosta na cidade de Angra do Heroísmo (Açores), iniciava-se um invulgar percurso que ficaria inscrito nos cânones da história da arte portuguesa⁶. Para ilustrar a sua importância, bastaria mencionar as suas obras do período 1939-1949, «Surrealismo e Metafísica» segundo o *catálogo raisonné*, que apresentam uma clara cisão com os valores pictóricos modernos, adoptando uma gramática surrealista, violenta e bélica, onde figuram monstros, pássaros e corpos contorcidos. A lógica destes quadros é complexa e há recorrentes sobreposições e cruzamentos de signos e elementos visuais desordenados, sendo uma resolução

⁶ Dos trabalhos sobre a vida e a obra de Antônio Dacosta, destacamos: Almeida 2002, Almeida 2006, Almeida 2009, França 1991, Gonçalves 1984, Gonçalves 1986, Pereira 1995, Pernes 2002, Rosengarten 1999, Saraiva 2000.

plástica densa e de difícil análise – a célebre *cena aberta*. O tom deste discurso é recorrentemente angustiante e existencialista, sendo a paleta composta por tons quentes e sombrios. Seguir-se-ia um longo interregno, que muitos pensaram ser definitivo.

Quando expõe de novo – na Galeria 111 (Lisboa) e depois na Galeria Zen (extensão daquela galeria no Porto) – em 1983 e 1984, o país encontrava-se numa situação completamente diferente (basta pensar na súbita valorização do mercado da arte em Portugal), análoga ao *modus pingendi* de Dacosta, que muito se tinha alterado⁷. Confirmando uma tendência que se encontrava na sua pintura da década de 1940, a conjugação da mestria do fazer plástico com preocupações éticas é visível numa gramática e numa imagética muito pessoais – como se a retórica pouco a pouco se tivesse dissolvido.

Sobre este regresso, diz-nos Dacosta: «Voltei talvez [...] porque num certo momento achei que já não era a pessoa jovem que tinha sido e quis inventar qualquer coisa que agradasse ao tal Outro que há em nós. Mas talvez também porque me sentia despossuído de qualquer coisa que existia em mim. [...] Não tenho noção nenhuma do tempo, não houve nenhuma descontinuidade no meu viver.»⁸ Isto não significa que tivesse estado ausente ou mesmo tivesse deixado de pintar – muitos são os modos de *pintar*, «[...] porque não há passado nem futuro, porque só há espaço no mundo.»⁹ A pintura do seu «regresso» conserva alusões aos valores surrealistas, embora alterando completamente a gramática anterior. As obras são subitamente percorridas por manifestações – ou epifanias – lumínicas, como que em *chiaroscuro*¹⁰, onde convivem motivos cristãos e profanos. Deparamo-nos com obras com um carácter marcadamente simbolista e *mitográfico*, onde são retoma-

⁷ Repare-se quem é o protagonista das últimas linhas de uma história da arte em Portugal: «A exposição individual de António Dacosta em 1983, na Galeria 111, surpreendeu o público e estimulou os mais jovens. Dacosta apareceu como um mestre. Nunca pintou senão por necessidade interior. [...] Trinta anos depois, voltou inesperadamente a pegar nos pincéis. Um modo novo, um mesmo mistério. [...] Uma das características que valoriza a sua pintura, tanto a antiga como a actual, é a densidade da meditação. § Numa época de individualismo, a arte de António Dacosta ajuda a resistir contra uma ameaça permanente: a superficialidade.» Gonçalves 1986, 177. Vale a pena confrontar com esta leitura: «Nela [a sua pintura da década de 80] se realizando um projecto de impropriedade e de não-identidade que recusava, através de imagens quase místicas, qualquer efeito de espectacularidade.» Almeida 2006, 16.

⁸ Dacosta [1983] *apud* Almeida 2006, 9-10.

⁹ “António Dacosta por António Dacosta” in Dacosta 1995, 152.

¹⁰ E.g. *O Cálice* (“Arte Pura”), c. 1986 (data atribuída), Col. Maria Arlete Alves da Silva (ADP239).

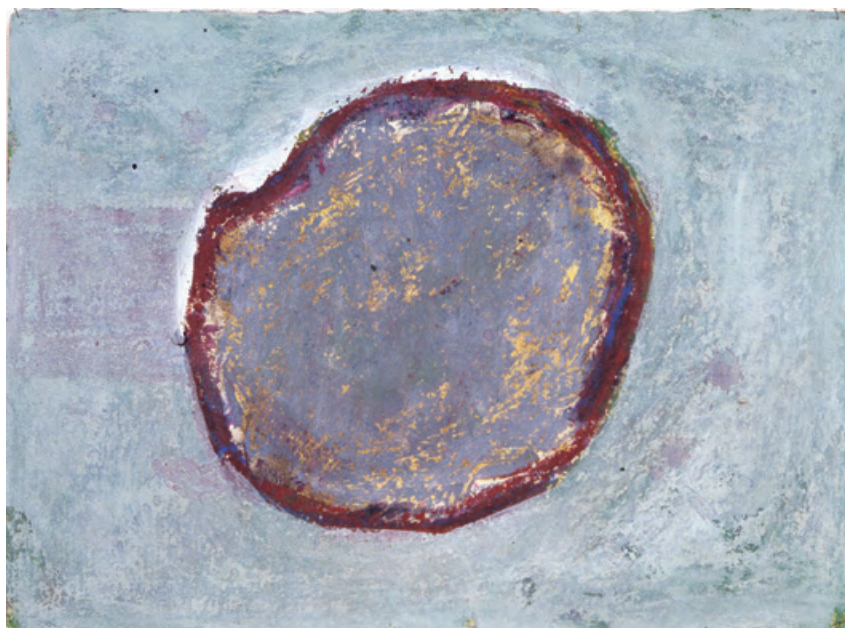


Fig. 3 – António Dacosta, *Sem título*, 1987-1988 (data atribuída). Tinta acrílica e pastel sobre papel, 20 × 28 cm. Col. Família Dacosta. ADD280. (Fotografia © Paulo Costa/Catálogo Raisonné/CAM-FCG.)

¹¹ António Dacosta. *Catálogo Raisonné*. Coord. científica Fernando Rosa Dias; coord. executiva Patrícia Rosas; comissão científica Fernando Rosa Dias, José Luís Porfírio, Miriam Rewald Dacosta, Patrícia Rosas. Lisboa: Centro de Arte Moderna/Fundação Calouste Gulbenkian, 2014; disponível em <http://www.dacosta.gulbenkian.pt>. No mesmo *catálogo raisonné* em linha, veja-se a página dedicada ao elenco exaustivo de exposições realizadas até à presente data.

¹² Dacosta 1999 [artigo datado de 18 de Maio de 1969], 335.

¹³ «Ἀλήθεια, Unverborgenheit; nicht verborgen, sondern entborgen sein; Entborgenheit, d.h. der Verborgenheit enthoben.» M. Heidegger, “Die Leitfrage der Philosophie und ihre Fraglichkeit” in Heidegger 1982, 90; cf. id. *Gesamtausgabe* XX, 25 e LXV, 338. E é exactamente de um *desvelamento* que falará um leitor da obra de Dacosta: «[...] exercício de procurar um visível que se surpreende no mais íntimo e no mais próprio, renegando a função especular ou alquímica do tornar visível para se consubstanciar preferencialmente na função mágica da revelação [...]» Almeida 2006, 12-13.

dos temas insulares (os Açores, sempre os Açores) e séries de arquétipos-signos (fontes, cálices, pirâmides/memórias, a letra grega *tau*). Amplamente estudada e recentemente organizada em *catálogo raisonné*, a obra de António Dacosta tem sido objecto de diversas exposições antológicas¹¹. No entanto, *pace* os trabalhos já existentes sobre este artista (que, além de pintar, também escreveu poesia e crítica de arte), há aspectos da sua obra que ainda se encontram por estudar, como procuraremos mostrar – façamos, por isso, um excuro, para nos aproximarmos de uma das *preocupações* cruciais em Dacosta.

3. A topografia enquanto valor poético e estético

«No entanto, tudo o que a arte é admite um denominador comum cuja unidade não depende de nenhuma essência: cria-se a partir de tudo e este tudo não se pode objectivamente definir fora da dimensão estética.» A. Dacosta, “De como a Arte pode existir”¹²

O que era no princípio? A arqueologia, considerada na sua etimologia, é a investigação que especula regressões, ensaiando um alargamento da linha factual e narrativa de um tópico. O modo como concebemos as origens de um elemento permite-nos inscrevê-lo relativamente a outros que consideramos seus semelhantes ou que com ele partilham um contexto informativo. A maior parte das narrativas míticas da criação do mundo fala de um amorfismo primordial, de uma grande matéria desordenada e dispersa. Só mediante uma acção demiúrgica é possível o hilemorfismo e o surgir da ordem do meio desse caos originário. Talvez se possa dizer o mesmo acerca do que acontece na criação artística. Se o artista, diante da tela vazia, tem à sua frente o tudo ou o nada é uma *vexata quaestio*. Aqui, o que importa constatar é que, dos recursos materiais disponíveis, há uma determinada organização que lhes é imposta, mediante forças que imprimem *algo*.

O *fazer* é, assim, um processo – inscrito espaço-temporalmente, porque desconhecemos quem crie *ex tempore* – que imprime uma forma na matéria-prima (que a *enforma*) e lhe confere um sentido (que a *informa*). As ilustrações mais óbvias desta descrição são as artes plásticas, embora suspeitemos que até as criações digitais possam ser inscritas nesta lógica da *desocultação*. Era este o sentido que M Heidegger pensava ser fulcral na compreensão do conceito de *verdade* (em grego ἀλήθεια, que vem do verbo λήθω, «esconder», com um α-privativo), o *desvelar*¹³. O espaço informe é aquilo que a acção do artista informa. Uma maneira de descrever este processo é, a nosso ver, falar de uma *inscrição*.

A primeira modalidade é o posicionamento *poético-poiético* do criador. Considerada uma grande parte da produção ocidental, facilmente constatamos a predominância do suporte escrito, desde o risco de um escriba medieval num pergaminho, até à

subtil pincelada de um impressionista. Não será abusivo dizer que esta inscrição tem um valor predominantemente literal, i.e., ela é *gráfica*¹⁴. As *preocupações* do artista colocam em movimento a «máquina» e revelam uma série de motivações. *Poéticas*, uma vez que são o suporte ideológico e teórico que preside ao trabalho, a sua estrutura mecânica; e motivações *poiéticas*, que geram e actualizam o *ideado*, o motor que faz funcionar a máquina, a força que a impulsiona.

A segunda motivação – *événement* paralelo e simultâneo ao anterior – é o posicionamento *estético-estésico*. Se os dois adjectivos parecem palavras sinónimas, são dois conceitos distintos na gnosiologia. Depois da emancipação da disciplina associada ao nome de A. G. Baumgarten, entende-se por «estética» a reflexão acerca do domínio empírico-inteligível acedido pelas faculdades humanas ou, ressoando um filósofo, «os dados imediatos da consciência», a consciência de uma afecção ou sensação e a consciência dessa própria consciência. Enquanto disciplina, é a consagração de uma inquietação da modernidade, cujas últimas consequências se estendem à ideia husserliana de fenomenologia. Depois disto, tornou-se necessário falar dos dados empíricos *em bloco* e *em bruto*, a que alguns autores chamarão *o domínio estésico*, considerado fora de uma preocupação racionalista asfixiante. A nossa convocação destes dois conceitos prende-se com a necessidade de deixar abertas várias portas na consideração dos âmbitos da sensibilidade e do sentir no campo da produção artística. O espaço é um valor primeiramente físico, só depois apropriado pelos esforços especulativos que o desmaterializam. É pelo *sentir* que um espaço amorfo se torna um lugar concreto, é por meio de acções determinadas que devem um lugar (um τόπος, algo concreto e localizado). A *topografia* é uma inscrição poética (de valores criadores e de uma motivação produtiva) e estética (da sensibilidade e da resposta-reacção às afecções) das preocupações do artista, encarnadas¹⁵ num determinado conjunto de obras, e abertas a interpretações.

¹⁴ Esta palavra vem de γράφω («escrever»), que por sua vez tem a sua origem numa antiquíssima raiz proto-indo-europeia, que se conjectura ser *gerb^h. Do sentido primitivo «riscar» ou «gravar», regista-se o posterior alargamento do campo semântico, para acepções como sejam «escrever», «desenhar» ou «legislar». Recorde-se o fascínio de Dacosta pelas assinaturas dos «velhos mestres portugueses».

¹⁵ Do latim *incarnare*, «fazer-se carne»; aludimos, aqui, ao conceito «sentidos encarnados [*embodied meanings*]» de Danto (2013).



Fig. 4 – António Dacosta, *Sem título*, 1988 (data atribuída). Tinta acrílica sobre papel, 36.2 × 56.7 cm. Col. Família Dacosta. ADD292. (Fotografia © Paulo Costa/Catálogo Raisonné/CAM-FCG.)

¹⁶ Almeida in Dacosta 1994, 9.

¹⁷ «A figuração não se sobrepõe ao fundo, mas recorta-se nele.» Fernando Rosa Dias in *Antônio Dacosta. Catálogo Raisonné*, op. cit.

¹⁸ Excederia o âmbito deste trabalho traçar linhas de confluência entre este tópico na obra de Dacosta e o conceito de Deleuze e Guattari de *desterritorialização*. Este movimento de escape caracteriza-se pelo abandono do hábito e da consequente alienação. Sendo o território constituído por e susceptível a permanentes (re)fazeres, a territorialização é uma expressão/função onde se dá o agenciamento de forças e de tensões que tendem a um conteúdo, que anteriormente não se encontrava enformado e, por isso, não era informado. No movimento da *máquina* territorial, a operação tem como estágio seguinte uma *reterritorialização*, um território-diferença, que não é de modo algum um regresso ao mesmo, antes um estabelecimento de relações diferentes. Vd. Deleuze & Guattari 1972 *passim* e Rosengarten in Ferreira 2014, 68.

4. Algumas obras, depois do que foi dito

Uma grande parte da reflexão levada a cabo até este momento é suficientemente abstracta para ser considerada de um modo autónomo, embora o seu propósito seja fornecer um quadro hermenêutico operativo em Antônio Dacosta. Sobre o artista, diz-nos B. Pinto de Almeida que «[n]ele, para ele, escrever, pintar, caminhar, falar, não eram coisas substancialmente distintas.»¹⁶ Por isso, não será estranho dizer que é possível percorrer os seus registos *topográficos* e neles encontrar *preocupações*, sucessivamente enunciadas e glosadas.

Desses objectos privilegiados de atenção, destacamos alguns que, *prima facie*, diríamos serem *ilhas*. Pelo menos, observando as *Fig. 1 a 5*, poder-se-ia sugerir, sem grande dificuldade, que nos encontramos diante de Portugal insular, fazendo fé nos consuetudinários mapas de que dispomos. A questão propedêutica que se levanta é o facto de as obras aqui citadas se intitulem *Sem título*. A nosso ver, este aparente retomar de um tópico recorrente das vanguardas do século xx – a saber, a afirmação da obra enquanto materialidade e a sua autonomização *qua* obra face a intertextos e demais acessórios – é ainda mais radical do que seria espectável. Não cremos que a existência de um título (atribuído pelo artista ou por terceiros) seja igual no que diz respeito à percepção psicológica de uma obra abstracta, comparada com uma outra obra com alguma figuração ou representação. A radicalidade da emancipação narrativa e/ou retórica de um dispositivo joga-se no confronto com os perigos a que está sujeita. Por outras palavras, uma obra que não seja figurativa é tanto mais autónoma quanto maior for a sua independência face a sujeições exteriores – como sejam títulos. Ora, o que acontece neste conjunto de pinturas de Dacosta é o exacto inverso.

As obras, em si mesmas, parecem abrir-se à compreensão de acordo com um esquema que é tendencialmente conceptual («parecem ilhas»), mas o seu título – i.e., a sua declarada ausência de título – funciona como uma rejeição clara de uma simbólica mais ortodoxa («não são ilhas»), expandindo as nossas possibilidades de leitura («são *muito mais* do que ilhas»). As preocupações sucessivamente retomadas, neste caso topografias insulares, não se esgotam no seu assunto, mas vão-se sucessivamente alargando. Assim, não são *inequivocamente* ilhas. As obras que observamos nas *Fig. 1 a 5* são constituídas por um *fundo*¹⁷ monocromático, amorfo, resultado de uma força exercida sobre o suporte físico. Não é despidendo sugerir que estas obras evocam valores horizontais, tornando-se contra-intuitivo observá-las *in loco* em disposição vertical. Esta horizontalidade – ou planura (*flatness*) – é a mesma que podemos encontrar na vista em planta, própria – precisamente – das cartas *topográficas*. O mapeamento que faz o geógrafo é, aqui, um sinónimo da actividade do artista, o *grafar* (de) um lugar.

O suporte das obras sugere um *território*¹⁸ indeterminado, à espera de um agenciamento que o violente e determine, um momento que o enforme e informe. As obras não representam o espaço – porque ele se encontra irredutivelmente em qualquer dimensão da existência –, antes *presentificam-no-lo* no seu estágio primitivo; estas

obras oferecem-nos um suporte, uma disposição hilemórfica. Por isso, qual receptáculo platônico, a matéria tornar-se-á *algo* quando for determinada enquanto *lugar*, quando forem estabelecidas as suas fronteiras. Uma ilha (do latim *insula*) – diz-nos um dicionário – é «um espaço de terra cercado de água por todos os lados»¹⁹. Onde começa? Onde acaba? Se as fronteiras políticas são muitas vezes convenções entre estados, linhas imaginadas e traçadas em mapas que dificilmente são identificáveis se não forem muralhadas, as fronteiras *naturais* são expressivas de si. As obras que aqui são visadas têm configurações fronteiriças igualmente expressivas: num espaço há uma coisa, noutro há uma outra coisa.

Na *Fig. 1* temos um imenso azul²⁰ sucessivamente testado e invadido, contido e extravasado em pelo menos dois estádios diferentes do traçar do risco, isolando uma tênue comporta entre uma superfície amarelo-torrado e as fronteiras esbatidas com a mancha predominante. Na *Fig. 2*²¹, a chamada fronteira é distinguida com maior nitidez embora, ao mesmo tempo e por mais paradoxal que pareça, a paleta seja mais similar: onde o traço é mais claro, as subtilezas cromáticas requerem uma maior atenção do observador. A *Fig. 3* responde de forma clara às objecções e preocupações anteriores, com sincronias do traço e da cor que não oferecem quaisquer dúvidas: duas zonas distintas, uma fronteira intransponível. A enigmática *Fig. 4* pretere a disposição de um núcleo central em detrimento de um azul escuro²², com matizes localizadas em *dégradé*, em antagonismo com a claridade de uma superfície branca na zona inferior do papel. A «fronteira» entre a mancha quase-em-negrume e a limpidez é perfeitamente identificável, ainda que, a cerca de metade da obra, notemos um traço semelhante às anteriores delimitações fronteiriças, mas absorvido pela mancha escura. Finalmente, a *Fig. 5*, que nos apresenta vários corpos, espalhados pela tela preenchida por uma tinta acrílica esverdeada²³. Destacam-se, de entre os vários pontos «insulares», dois compostos por tintas branca, azul e magenta-vermelhado, e dois compostos pelas mesmas tintas, mas impressas em pinceladas mais uniformes. Estes são os corpos destacados, que coabitam a tela com os demais, de tamanhos e configurações semelhantes, aparte o seu estádio *ainda por destacar*, um ponto num processo de gradual e progressiva *(des)territorialização*, num diferente «tempo pictural»²⁴.

5. Conclusão. Traços de preocupações topográficas de Dacosta

Este tempo *pictural* de Dacosta não é um tempo eminentemente susceptível de cronometria e, ainda que sua dimensão física não seja ocultada – e que, por isso, continue a ser possível assinalar vários estádios *in fieri* – fica confinada ao segundo plano. Esta ideia de temporalidade é pura duração, *devenir* – não um *devenir-mesmo*, antes um *devenir-outro*. Por isso é que um conjunto de obras com *topica* semelhantes

¹⁹ «Uma ilha, no sentido físico e geográfico, a experiência psicológica de uma ilha, é também isso, o sentimento disso. Um sítio onde só existe o que está à volta. Ou seja: uma ilha, afinal, é um sítio que não existe. É apenas o centro do que está à sua volta, que é tudo. Caminhos, oceanos, concêntricos, infinitos.» Alexandre Melo, “Antônio Dacosta: o coração dos oceanos” in Dacosta 1995, 68.

²⁰ «La couleur bleue qui se prête le mieux pour faire sentir la profondeur spatiale, se jette dans les gris, ni clairs, ni obscurs, maintenant une zone de perception équivoque pouvant être proche ou éloignée.» Gonçalves 1984, 102.

²¹ Acresce referir, também de 1986, duas obras de técnica-mista intituladas *Açoriana* (ADP230 e ADP233), da série homônima.

²² Vd. *supra* nota 20.

²³ Vale a pena confrontar esta percepção de *verde* com duas versões de um poema em *A Cal dos Muros*, na secção «Poemas Açorianos». Reza a primeira versão «No verde algado [sic] da manhã / A sombra dum arco de jardim // Triste sol de Abril» e a segunda «No verde alagado / A sombra dum arco // Manhã de Abril». Dacosta 1994, 88-89.

²⁴ Dacosta 1999, 368; cf. «[a noção de haver] um tempo da pintura, esse tempo sem tempo da incisão, que o fascinou na obra final, e cuja imagem adquire, até por desconhecermos o que viria depois, um peso grave e sustentado, uma espécie de silêncio inexprimível, uma imagem quase precisa da memória e do seu mecanismo de sobreposições e de sobreimpressões.» Almeida 2006: 27.

²⁵ «A distância que epistemologicamente se instala entre o ser (ou consciência) e os objectos é, ao mesmo tempo, espacial e temporal: na célebre frase de L. P. Hartley: “the past is another country” .» Rosengarten 1999, 9.

²⁶ «As ilhas levam sempre a outras ilhas [...] levam ao estabelecer de uma relação entre as coisas e o sujeito; levam a uma direcção para; partem, em seguida, ostensivamente para a distância. As ilhas de Dacosta são como um corpo que quebra o azul – de resto, há esta mesma imagem num dos seus guaches – destroem a rede das teorias especulativas e tendem a dar sentido à totalidade do real criado.» Jorge 1987, 33.

²⁷ Almeida in Dacosta 1994, 10. «Creio que, quantos o tenham conhecido, mesmo se brevemente, o reconhecerão nessa plenitude do estar, como do ser.» *ibid.*

pode constituir uma série agrupada por *preocupações* – preocupações, essas, que se dizem no plural. Qual mil-folhas ou pastel de Tentúgal, a miríade de camadas e estratos é sucessivamente desvelada. A desfolhada é uma tensão entre remoção e adição, entre crítica e síntese, é uma dialéctica entre a máxima *imanência* e a máxima *transcendência* possíveis, entre um tempo terreno e um tempo cósmico²⁵. Cada quadro e cada tópico – uma ou várias «ilhas» – apresenta-nos um estádio diferente de um mesmo princípio de des-ocultação (de algo que anteriormente não era conhecido) e de um mesmo princípio de ocultação (quando se mostra alguma coisa, esconde-se outra). Note-se que esta anterioridade é apenas (gnosio)lógica e, portanto, relativa a estádios de um *processo* que tende à *verdade*, na sua compreensão platónica-heideggeriana. Compreender a verdade num quadro aristotélico-tomista implicaria uma cisão (entre a coisa e o intelecto), o que «empurraria» este processo para o exterior. O que aqui pretendemos visar é uma dialéctica que se inicia precisamente nas realidades interiores, no artista, das quais as obras são parques reflexos. A anterioridade é um espelho de estádios que foram manifestos, *preocupações* que se foram alterando ao longo da *duração*.

A *inventio* poética joga diferentes *visíveis*, (a)presenta um possível visível a cada momento. O possível actualizado é um quadro, relativo a um momento de um processo preocupante, e um quadro é uma verdade. Cada folha – ou seja, cada pincelada do quadro – é a expressão imanente de uma verdade; cada rastro de tinta tem uma identidade própria (física e perceptual) e autonomia; cada momento afirma a transcendência da sua existência singular, a qual, não sendo subjugada pelo *todo* ou pelo *mesmo*, consagra a sua *parte* e a sua *diferença*; cada ínsula é uma zona de confluência e de tensão (i.e., de fronteira), o ápice da sua própria existência. Concluindo, esta selecção das obras de António Dacosta do período 1984-1990, para as quais se ensaiou uma hermenêutica, revela ser muito mais do que uma mera «mitografia». Nestes trabalhos podemos ler *preocupações* que confluem na sua experimentação e formalização *topográficas*, e são-nos propostas questões cujas possíveis respostas aparecem, por assim dizer, ilustradas. São mapeadas questões ontológicas que afectam a compreensão do mundo e de aquilo a que se pode chamar o *real* («o que é ... ?»), dos seus limites metafísicos («onde começa e acaba ... ?») e da sua experiência sensível («eis-me diante de ...») – e um pretexto para preencher estas reticências e dar sentido às frases/questões pode ser o sintagma «... uma ilha»²⁶. As singularidades da inscrição poética e estética destes trabalhos de Dacosta parecem-nos ser dotadas de uma autonomia e de uma relevância tais que, nos termos da formulação inicial, são susceptíveis de ser consideradas como *preocupações* pertinentes na hermenêutica das mesmas obras onde podem ser encontradas. A obra sobrevem e abre-se a díspares leituras e quadros teóricos, ainda que esta proposta se nos afigure assaz operativa. Sobre o nosso pintor, disseram que «[a]o mesmo tempo antigo e mítico como um nevoeiro nas ilhas e presente e sagaz como o correr do tempo, atravessava os dias centrado e defendido por essa identidade que se diria protegida por um anjo da guarda permanente.»²⁷ E, por isso, terminamos com três frases de Dacosta, em jeito de resposta à epígrafe inicial:



Fig. 5 – António Dacosta, *Sem título*, 1989–1990 (data atribuída). Tinta acrílica sobre tela, 54 × 82.8 cm. Col. Família Dacosta. ADP499. (Fotografia © Paulo Costa/Catálogo Raisonné/CAM-FCC.)

«A criação artística actual não é melhor nem pior do que já foi, é diferente porque intervém fora do seu quadro tradicional. O que dantes era a expressão de uma realidade interpretada, sentida, experimentada e codificada de dentro para fora, verifica-se agora através de um modo de agir que exclui qualquer ideia que não esteja contida naquilo que ela é e quer fazer sentir ou perceber. § Nisto se alargam (ou se rompem?) os seus limites...»²⁸

²⁸ *Ibid.* nota 12.

6. Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. 2008. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. 2002. *Transição. Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos. A Nova Paisagem Artística no Final do Século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. 2006. *António Dacosta*. Lisboa: Editorial Caminho.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. 2009. *O Modernismo II: o Surrealismo e depois*. In *Arte Portuguesa. Da pré-história ao século XX*, coord. Dalila Rodrigues. S.l.: Fubu Editores, SA.
- António Dacosta. “O Trabalho das Nossas Mãos.” [Catálogo de exposição.] Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 1999.
- António Dacosta. *Pós de Perlim-pim-pim*. [Catálogo de exposição.] Texto de apresentação de Helena Freitas. Colaboração de Pedro Morais. Lisboa: Galeria Ratton Cerâmicas, 2014.
- BEARDSLEY, Monroe C. 1970. *The Possibility of Criticism*. Detroit: Wayne State University Press.
- BEARDSLEY, Monroe C. 1981. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. 2nd ed. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc.

Dacosta em Paris. Textos de António Dacosta. Prefácio de José-Augusto França. Notas introdutórias de Paulo Mendonça e Toledo Piza. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

DACOSTA, António. 1994. *A Cal dos Muros*. Selecção e apresentação de Bernardo Pinto de Almeida. Lisboa: Assírio & Alvim.

DACOSTA, Miriam Rewald, coord. 1999. *António Dacosta*. Textos de Antonio Tabucchi, Remo Guidieri, Alexandre Melo. Lisboa: Quetzal/Galeria 111.

DANTO, Arthur C. 1964. "The Artworld." *The Journal of Philosophy* LXI: 571-584.

DANTO, Arthur C. 2013. *What Art Is*. New Haven: Yale University Press.

DELEUZE, Gilles & Guattari, Félix. 1972. *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. Paris: Minuit.

DICKIE, George & Wilson, W. Kent. 1995. "The Intentional Fallacy: Defending Beardsley." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53/3: 233- 250.

FERREIRA, Rita Lopes, coord. 2014. *António Dacosta. 1914 / 2014*. [Catálogo de exposição.] Lisboa: Centro de Arte Moderna Gulbenkian.

FRANÇA, José-Augusto. 1991. *A Arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand.

GONÇALVES, Rui Mário. 1984. *António Dacosta*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

GONÇALVES, Rui Mário. 1986. *História da Arte em Portugal. De 1945 à actualidade*. Lisboa: Publicações Alfa.

HEIDEGGER, Martin. (1930) 1982. *Vom Wesen der menschlichen Freiheit. Einleitung in die Philosophie*. Martin Heidegger Gesamtausgabe Band XXXI. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

JORGE, João Miguel Fernandes. (1983) 1987. "António Dacosta [Sentir o Olhar]." *Um Quarto Cheio de Espelhos*, 31-33. Lisboa: Quetzal.

PEREIRA, Paulo, dir. 1995. *História da Arte Portuguesa. 3.º Vol. Do Barroco à Contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores.

PERNES, Fernando, coord. 2002. *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX. 3. Arte(s) e Letras [II]*. Porto: Edições Afrontamento/Fundação de Serralves.

ROSENGARTEN, Ruth. 1999. *António Dacosta. Yes and No, In Other Words. Não há Sim Sem Não*. [Catálogo de exposição.] Bermuda: Bermuda National Gallery.

SARAIVA, Tânia. 2000. *António Dacosta*. Matosinhos: QuidNovi.

WIMSATT, W. K., Jr. & Beardsley, M. C. 1946. "The Intentional Fallacy." *The Sewanee Review* 54/3: 468-488.

WREEN, Michael & Callen, Donald, eds. 2005. "Symposium: Monroe Beardsley's Legacy in Aesthetics." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63/2.